APORTACIONES AL ESTUDIO ICONOGRAFICO DE LA CAPILLA BENAVENTE

por

MARÍA JOSÉ REDONDO CANTERA

La gran riqueza artística e iconográfica que alberga la capilla de la familia de los Benavente, en la iglesia de Santa María en Medina de Rioseco (Valladolid), ha sido objeto de estudio en diversas ocasiones. Destacan, entre otros trabajos, los realizados por E. García Chico [1] y S. Sebastián [2]. Sin embargo, dada la complejidad de la decoración que cubre los muros y cúpula de la capilla, no se han agotado en ninguno de ellos las posibilidades de interpretación del programa iconográfico que la preside, finalidad que tampoco nos proponemos en este artículo.

En 1543, Alvaro de Benavente, mercader, vecino de Valladolid, compra a la iglesia riosecana de Santa María de Mediavilla, por doce mil maravedís de renta perpetua, el lugar que ocupaba anteriormente la sacristía del templo, y a la que se añade una zona colindante, con la finalidad de levantar una capilla «en memoria y alabança de la Santíssima Concepción de Nuestra Señora» [3], como se afirma en la lápida fundacional situada junto al altar, y para que «se pueda enterrar mi cuerpo y de mis herederos e subcesores e... poder pasar a ella los guesos de mi padre e madre e abuelos y hermanos y antecesores», con la condición de que la capilla fuera en «hornato de la dicha iglesia... e no en disminución» [4], lo que, indudablemente, se cumplió con creces. Desde un principio, pues, se manifiesta explícitamente la finalidad funeraria de la capilla y su dedicación a la Virgen como Inmaculada Concepción, los dos ejes fundamentales sobre los cuales se orienta, a nuestro parecer, el programa iconográfico.

---

1 E. GARCÍA CHICO, «La capilla de los Benavente en Santa María de Rioseco», *BSEAA,* t. II, Valladolid 1934, pp. 319-356, *La ciudad de los Almirantes. Su historia y tesoro artístico,* Valladolid 1945, pp. 61-92 y *Catálogo monumental de la provincia de Valladolid. Medina de Rioseco,* 2.ª ed., Valladolid 1960, pp. 73-96.

2 S. SEBASTIÁN, «El programa de la capilla funeraria de los Benavente de Medina de Rioseco», *Traza y Baza,* t. 3, Palma de Mallorca 1973, pp. 17-25, *Arte y humanismo,* Madrid 1978, pp. 301-308.

3 E. GARCÍA CHICO, «La capilla...», p. 325, *La ciudad...,* p. 78.

4 E. GARCÍA CHICO, «La capilla...», pp. 321 y 339, *La ciudad...,* p. 67.

En 1544, y como también se indica en la lápida anteriormente citada, Alvaro de Benavente dota a la capilla con tres capellanías, a las que auxiliarían un sacristán y un monaguillo, junto con una cantidad para los gastos del culto y otra para casar huérfanas pobres el día de la festividad de la Inmaculada Concepción [5]. Las obras de edificación comienzan en ese mismo año y se prolongan hasta 1546, estando la dirección arquitectónica a cargo de Juan del Corral [6], ayudado por su hermano Jerónimo, que se ocupa de la decoración escultórica de la capilla, realizada en estuco policromado.

Cuando muere Alvaro de Benavente, en 1544, además de ordenar que su cuerpo sea enterrado en la capilla, afirma en su testamento que aún «quedan algunas cosas por acavar», entre ellas el retablo, que manda se haga en un plazo breve [7]. Aunque es esta fecha, 1554, el año de la muerte del fundador, la que consta en la lápida que conmemora la memoria de Alvaro de Benavente y de su fundación [8], como la fecha de terminación de las obras, sabemos que el retablo no se contrata hasta tres años más tarde, en 1557 [9].

Ya García Chico apuntó la posibilidad de que la distribución de la decoración obedeciera a un programa iconográfico, elaborado quizá por Fray Juan de la Peña [10], dominico del Colegio de San Gregorio de Valladolid, amigo de Alvaro de Benavente y, según Arriaga, estudioso tan destacado que fue «de hombro arriba, el mayor que su tiempo alcanzó» [11]. Posteriormente, S. Sebastián distinguió una serie de niveles simbólicos en la organización de los temas [12].

Comencemos ahora con la descripción de la capilla, desde abajo hacia arriba. Como capilla funeraria, destinada a albergar los restos del propio fundador, Alvaro de Benavente, sus antepasados y sucesores, posee una cripta bajo el suelo, a la que se accede mediante una puerta situada en el lado de la Epístola del altar y precedida de unos escalones descendentes. Formando parte del enlosado de la capilla, se encuentran una serie de medallones que contienen inscripciones de carácter suplicatorio, implorando por la salvación del alma de los allí enterrados. Entre estas inscripciones se encuentran dos antífonas de salmos correspondientes al segundo nocturno de la tercera y sexta ferias: «Delicta iuventutis mei ne memineris Domine», «Credo videre bona

---

5 E. García Chico, «La capilla...», pp. 325-328, *La ciudad...*, pp. 78-82.

6 E. García Chico, «La capilla...», pp. 339-340, *La ciudad...*, p. 67, *Catálogo...*, pp. 83-84.

7 E. García Chico, «La capilla...», p. 338, *La ciudad*, p. 82.

8 Vid nota 5.

9 Conde de la Viñaza, *Adicciones al diccionario de Ceán Bermúdez*, t. II, Madrid 1889, pp. 322-327.

10 E. García Chico, «La capilla...», p. 322, *La ciudad...*, pp. 69-70, *Catálogo...*, p. 75.

11 G. de Arriaga, *Historia del Colegio de San Gregorio de Valladolid*, t. II, Valladolid 1930, p. 127.

12 Vid. nota 2.

Domini in terra viventium», un responsorio del tercer nocturno: «Libera me, Domine, deviis inferni» y un fragmento de la lección tercera del Oficio de difuntos: «Dum veneris iudicare, noli me condemnare». Algunas inscripciones apelan a la misericordia divina: «Ego dixi, Domine, miserere mei», «Miserere mei dum veneris in novissimo die»; otras suplican la salvación: «Salvum fac servum tuum, Domine», «Deus, in nomine tuo, salvum me fac», «O Domine, libera animam meam», la ayuda de Dios en la muerte: «In ora mortis sucurre nobis Domine», o la absolución en el Juicio, ya que el difunto confió en Dios: «In te Domine speravi, noli confundari in eternum». Al mismo tiempo, se cree que una vida en la que se ejerzan las virtudes, particularmente la caridad, puede asegurar la salvación: «Elemosina a morte librat», «Lemosina resistit peccatis», «Qui dat pauperi non indigebit», «Prudentia docet», etc.

A continuación, en el llamado por S. Sebastián «nivel inferior», que comprendería la escultura de los muros de la capilla, hasta el friso de separación entre éstos y los lunetos y bóveda de horno del ábside, se sitúan el retablo dedicado a Cristo en los pies, los sepulcros en el lado del Evangelio y el retablo de la Inmaculada en la cabecera. Ambos retablos, realizado el primero en yeso policromado y firmado por Jerónimo del Corral («Hieronimus Corral hoc efeccit opus»), y el segundo, en madera policromada, obra de Juan de Juni, son respectivas glorificaciones de Cristo y la Virgen.

Jesucristo, que ocupa la parte central del retablo de los pies, levanta la mano derecha en actitud de bendecir, mientras que con la otra sostiene la bola del mundo como símbolo de omnipotencia. Flanquean a este Cristo en majestad dos ángeles tocando instrumentos musicales, indicadores de la gloria de la corte celestial, en la que se oyen cítaras y a los citaristas cantar «un cántico nuevo delante del trono» *(Apocalipsis,* 14, 2-3). En las calles laterales, cuatro hornacinas albergan las figuras de los cuatro Padres de la Iglesia latina: San Gregorio, San Jerónimo, San Agustín y San Ambrosio. En el ático, se ven dos figuras femeninas alegóricas, representando a la Caridad la que está situada a la diestra de Cristo. Se corresponde con ella otra figura femenina, en actitud de clavarse una espada en el costado derecho. Estas dos alegorías se encuentran a los lados de un templete de planta central, cuadrada, con numerosas puertas [13], que podría representar la Jerusalén celestial, tal como se describe en el *Apocalipsis,* 21: «Vi la ciudad santa, la nueva Jerusalén que descendía del cielo del lado de Dios... Oí una voz grande del trono que

[13] El templete recuerda dos de las figuras con que se ilustra el *Tercer Libro de Arquitectura* de Serlio. A los tres vanos centrales de la escena del teatro antiguo que reproduce en la figura A del folio XXX v.°, se añade la puerta rematada por frontón triangular en la figura B de la misma lámina. Aunque la edición española del tratado de Serlio es posterior a la decoración de la capilla Benavente, pues se publica en Toledo en 1552, no hay que olvidar que su traductor fue Francisco de Villalpando, emparentado con los hermanos Corral; todos ellos estarían familiarizados con el tratado del arquitecto italiano ya en los años en que se realizaba la decoración de la capilla.

decía: He aquí el tabernáculo de Dios entre los hombres, y erigirá su tabernáculo entre ellos, y serán su pueblo y el mismo Dios será con ellos... y la muerte no existirá más... Vino uno de los siete ángeles... y me mostró la ciudad santa, Jerusalén... tenía... doce puertas... de la parte de oriente, tres puertas, de la parte del norte, tres puertas, de la parte del mediodía, tres puertas y de la parte del poniente, tres puertas... estaba asentada sobre una base cuadrada y su longitud era tanta como su anchura... sus puertas no se cerrarán». Nos encontraríamos en este retablo, por tanto, ante una representación de la Iglesia, regida por Cristo, apoyada en los cuatro Doctores Máximos, que con sus escritos desarrollaron la doctrina de la Iglesia, la cual, al igual que la Jerusalén celestial, actúa de puente entre Dios y los hombres y hace posible la victoria sobre la muerte.

En el mismo muro, sobre la puerta de comunicación con la sacristía de la capilla, y desarrollándose sobre una superficie mucho menor, se halla figurado el tema fundamental de la fe cristiana: Cristo crucificado, que aparece ante los ojos del espectador después de que unos ángeles hayan descorrido una cortina que lo ocultaba. A pesar de tratarse del tema central de la iconografía cristiana, el lugar que se le ha reservado no es, ni mucho menos, de privilegio, ya que, aunque la Redención es parte imprescindible del programa iconográfico, no es su motivo inspirador.

Pasemos ahora a la cabecera de la capilla, presidida por la Virgen como Inmaculada Concepción. Aunque la Iglesia no había dictaminado aún sobre el dogma de la Inmaculada Concepción, pues no lo hará de forma definitiva hasta 1708, esta tesis, sin embargo, era defendida desde siglos atrás por ciertos sectores eclesiásticos [14]. El tipo iconográfico de la Inmaculada, a veces asociado con la Ascensión [15], fue usado con frecuencia por los artistas renacentistas. Los diversos encasamentos del retablo están dedicados a la genealogía e infancia de la Virgen. En la colocación de las escenas rige una ordenación cronológica, como ha señalado J. J. Martín González [16], de izquierda a derecha y de arriba abajo, intercalándose en el cuerpo inferior el Abrazo de San Joaquín y de Santa Ana ante la puerta Dorada de Jerusalén, que ocupa el centro, inmediatamente por debajo de la Virgen, ya que representa el momento mismo de la Concepción de María. Los relieves representan sucesivamente, pues: la expulsión de Joaquín del Templo por su esterilidad, el retiro de Joaquín como pastor y el anuncio del ángel para que vuelva junto a su esposa, el Abrazo ante la Puerta Dorada, el Nacimiento de la Virgen y su Presentación en el Templo. En el lugar principal, en la calle central del

14 L. REAU, *Iconographie de l'art chrétien,* t. II, 2, Paris 1957, pp. 77-78.
15 L. REAU, *op. cit.,* p. 617.
16 J. J. MARTÍN GONZÁLEZ, «Tipología e iconografía del retablo español del Renacimiento», *BSAA,* t. XXX, Valladolid 1964, pp. 51-53.

segundo cuerpo, por encima del Abrazo ante la Puerta Dorada y como fruto de este encuentro, se halla María, representada bajo el tipo iconográfico de Inmaculada Concepción, sobre la media luna, aplastando con su pie al demonio y llevando en su mano derecha el lirio de su virginidad. Por encima de ella, en el ático, dos angelotes se disponen a depositar una corona sobre la cabeza de María. En el banco del retablo, se figuran un busto del Salvador y los cuatro símbolos del Tetramorfos, en los que se apoya la doctrina cristiana.

A los lados del retablo se colocan seis figuras de apóstoles. San Pedro y San Pablo, apóstol de los judíos y de los gentiles, respectivamente, ocupan sendos tronos, destacándose por su mayor jerarquía. Por debajo de ellos, de pie, se esculpen los cuatro apóstoles que les siguen en rango. Bajo San Pedro, en el lado del Evangelio, aparecen Santiago el Mayor, patrón de España, vestido con una túnica bordada de estrellas (alusivas a la etimología de Compostela como «campus stellae») y San Juan Evangelista, el discípulo amado. A continuación, en el lado de la Epístola y por debajo de San Pablo, se coloca a San Andrés, hermano de San Pedro, y a San Felipe, el quinto discípulo llamado por Cristo según los relatos evangélicos (Mt 10, 2-4, Mc 3, 16-19, Lc 6, 14-16, Jn 1, 35-51).

Colocada también en el ábside, en la parte inferior del muro y en el lado del Evangelio, se halla incrustada la lápida fundacional de la capilla, donde se deja constancia de las disposiciones ordenadas por su fundador, Alvaro de Benavente, y donde se indica la advocación de la capilla: «la Santíssima Concepción de Nuestra Señora» [17].

El muro del lado del Evangelio está dedicado en este nivel en exclusiva a los sepulcros de los antepasados de Alvaro de Benavente: Juan González de Palacios y Beatriz Arias, Diego de Palacios y Constanza de Espinosa y Juan de Benavente y María González de Palacios, bisabuelos, abuelos y padres del fundador, respectivamente. De acuerdo con la mayor o menor proximidad de parentesco con éste, se colocan más o menos cercanos al altar, ocupando los padres el arcosolio más próximo al presbiterio, mientras que los abuelos se albergan en el nicho del medio y los bisabuelos en el lucillo situado junto al muro de los pies. Los tres arcosolios, de idéntica composición, están formados por cuatro elementos diferenciados. La parte inferior, el frente de la cama sepulcral, contiene la decoración heráldica, sello de propiedad del monumento e identificador de la familia a la que pertenecen los personajes allí sepultados. Por encima se disponen las figuras de los difuntos, en parejas, representados como yacentes y vestidos a la moda como ricos burgueses. A los pies, les acompañan sus correspondientes dueñas, perros o paje. La parte

17 Vid. nota 3.

central de la pared frontera del nicho está ocupada por el epitafio, que da noticia de los difuntos y de su parentesco. Finalmente, en el tímpano del nicho, hay pintado un milagro realizado por Cristo durante su vida pública. Son las tres resurrecciones, cada una en un sepulcro, en las que Cristo devolvió la vida a la hija de Jairo, al hijo de la viuda de Naín y a Lázaro, colocados en este orden, de izquierda a derecha. Prueba del poder de Jesucristo para resucitar a los muertos y de su victoria sobre la muerte, constituyen asimismo la garantía de la resurrección de los difuntos allí depositados y que han confiado en Él.

A los lados de los nichos y entre cada uno de ellos, se disponen cuatro termes. Tres de ellos tienen medio cuerpo femenino en la parte superior, con canastos de frutas sobre sus cabezas, mientras que el cuarto se compone de medio cuerpo masculino con los brazos cortados. De nuevo se manifiesta aquí la relación existente entre la decoración de la capilla y las publicaciones contemporáneas. Se ha señalado en repetidas ocasiones la posible inspiración de los Corral en el *Cuarto Libro de Arquitectura* del italiano Sebastiano Serlio [18]. Pero no sólo se puede señalar una conexión con la literatura tratadística, sino también con la simbólica. Entre los *Emblemas* de Alciato, cuya traducción española se publica en Lyon en 1548-1549, se incluye uno que explica el simbolismo del termes: «Encima esta esculpida una figura de cuerpo cortado de la cintura abaxo... El Término aqueste es de nuestra vida, que está prefixo el día que nos lleva. Y del principio el fin da entonces prueva» [19], constituyéndose, pues, en un elemento extraordinariamente adecuado para su utilización en un contexto funerario.

En una visión de conjunto de este nivel inferior podríamos llegar a la siguiente lectura: los difuntos enterrados en la capilla Benavente, que han vivido en el seno de la Iglesia y conforme a la doctrina cristiana (retablo de los pies), confían en la resurrección de sus cuerpos (milagros) y en poder alcanzar la Jerusalén celestial, que quizá se halle de nuevo representada en unos templetes circulares con numerosas puertas abiertas, que aparecen como volando por encima de los sepulcros. Todo ello es posible también gracias a la intercesión de María, Inmaculada Concepción (retablo de la cabecera). En opinión de S. Sebastián, «al contexto funerario se insertó, sin relación alguna, el programa concepcionista del retablo mayor, dedicado a la Inmaculada. Se trataba de la imposición de la voluntad del donante» [20]. Aunque compartimos esta última afirmación, como se ha evidenciado más arriba, no hay que olvidar, sin embargo, que la Virgen, representada aquí como Inmaculada

18 F. Chueca Goitia, *Arquitectura del siglo XVI*. Madrid 1953, p. 321; y S. Sebastián, «La influencia de los modelos ornamentales de Serlio en Hispanoamérica», *Boletín del Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas*, n.º 7, Caracas 1967, p. 56.

19 Alciato, *Emblemas*, ed. facsímil, Madrid 1975, pp. 249 y 349.

20 S. Sebastián, «El programa...», p. 20.

Concepción, es la mediadora más eficaz del hombre pecador ante el tribunal divino. San Fulgencio llamaba a María «escala del cielo», pues por medio de Ella, Dios bajó a la tierra para que los hombres pudieran subir al cielo [21]. La intención de obtener la intercesión de María mediadora se hace además extraordinariamente clara a la vista de los relieves que, colocados en la parte inferior de las calles laterales del primer cuerpo, del retablo mayor, representan a las ánimas del Purgatorio implorando su misericordia, y al contemplar la escena que se desarrolla por encima del retablo, en la bóveda del ábside: la Deesis, en la que la Virgen y el Precursor interceden por los hombres ante Cristo Juez.

Con la escena del Juicio Final pasamos ya al llamado «nivel intermedio», que vendría a comprender la historia espiritual de la humanidad, desde sus orígenes hasta el fin del mundo. De izquierda a derecha tendremos: el Paraíso, en el luneto del muro de los pies, la Anunciación, en la pared de los sepulcros, y la llegada de Cristo Juez, en la bóveda del ábside.

Hay que destacar que la primera escena que tiene lugar en el Paraíso o Creación del mundo, según las cartelas que se ven en la parte superior («Creatio mundi»), no es la creación del hombre, sino de la mujer, la principal protagonista del conjunto paradisíaco. En el centro, el Padre Eterno, situado entre el Sol y la Luna, hace surgir a la primera mujer del costado de Adán, que está sumido en un profundo sueño. Según las representaciones tradicionales de este tema, Eva adopta la actitud de una orante [22]. Por debajo, se desarrolla el mundo terrenal que Dios concede al hombre para que reine sobre él. El escenario del Edén, de generosa vegetación, está poblado por numerosos animales, agrupados siempre por parejas, aludiendo a la potencia creadora del comienzo del mundo y señalándose, en su caso, la diferencia entre los dos sexos, si la hubiere. Se ven aves, ciervo y cierva, león y leona, caballo y yegüa, toro y vaca, aveja y carnero, gallo y gallina, jabalíes, osos, cabras, etc. Uno de los extremos inferiores, el de la izquierda, se dedica a la escenificación del Pecado original. Eva, tentada por el demonio en forma de serpiente y con cabeza de mujer, ofrece la manzana a Adán. La consecuencia se manifiesta en el extremo de la derecha: nuestros primeros padres, llevando aún Eva en la mano la manzana, símbolo del pecado, son expulsados del Paraíso por un ángel justiciero y son precedidos por una figura burlona de la Muerte tocando una guitarra, formando una escena muy próxima a la representación de la danza macabra, tema que, conocido desde el siglo XII en Europa, se difunde durante el siglo XV [23] y donde es frecuente que el esque-

---

21 L. REAU, *op. cit.*, p. 111.

22 L. REAU, *op. cit.*, t. II, 1, Paris 1956, p. 74.

23 E. MALE, *L'art religieux de la fin du Moyen Age en France*, 4.ª ed., Paris 1931, p. 370.

leto que figura a la Muerte toque un instrumento musical [24]. El significado general de este luneto se podría resumir como la entrada de la muerte en el mundo como resultado de la caída en la tentación de la primera mujer. Quizá para subrayar esta idea y precisamente bajo la figura de Eva ofreciendo la manzana a Adán, se ve una calavera, dentro de una de las cartelas que, sostenidas por putti, decoran el friso que separa el luneto del resto del muro.

En el muro del lado del Evangelio, por encima de los sepulcros, se abre una ventana para la iluminación de la capilla. A ambos lados de la ventana se disponen las figuras de Gabriel, a la izquierda, y de la Virgen, a la derecha, componiendo la escena de la Anunciación. La elección de este lugar de la capilla no es casual, pues además de constituir el punto medio entre el origen y el fin del mundo, puede ser una ilustración de la concepción virginal de Cristo en el seno de María, tal como se explicaba desde siglos atrás. Santa Brígida de Suecia comparaba en sus *Meditaciones* la concepción del Salvador en la Virgen como el vaso de cristal atravesado por una luz: al igual que el vaso no es dañado y no pierde su pureza, la virginidad de María permanece intacta al concebir a Jesucristo [25]. El francés Rutebeuf, en su *Miracle de Théophile,* fechado hacia 1260, utiliza la misma comparación que nos encontramos en la capilla Benavente, la vidriera de una ventana: «Jésus entra, c'est chose claire, en Elle, comme le soleil passe tout outre parmi la verrière sans qu'aucun verre ne casse» [26].

En la bóveda de horno del ábside se localiza la escena con mayor número de figuras de toda la capilla: la llegada de Cristo Juez el día del Juicio Final. Precedido de numerosos ángeles trompeteros, irrumpe en el centro el Salvador, sobre un carro triunfal tirado por los cuatro símbolos del Tetramorfos, a la manera de los *triomphi* que tanto éxito tuvieron en el siglo XVI. En la mano, como rey absoluto del universo, porta el cetro. Lleva el torso desnudo y se le ven las cinco llagas, mientras levanta la palma de la mano derecha para dejar ver en ella la huella del clavo. Aplasta bajo sus pies al demonio y a la muerte, representada como un cadáver en descomposición, a los que venció por su sacrificio redentor. Sobre él, vuela la paloma del Espíritu Santo y el Padre Eterno imparte su bendición. A sus lados se arrodillan la Virgen y San Juan Bautista, componiendo la Deesis e intercediendo por los pecadores. Cristo ya ha dictado su veredicto. En la parte inferior, presididos por el horrible monstruo Leviatán, los condenados se revuelven entre los suplicios del infierno, abrasados por las llamas. Entre los proscritos se encuentran aquellos que han sido víctimas de su pecado, como la avaricia, la lujuria, etc.

---

24 R. van MARLE, *Iconographie de l'art profane au Moyen Age et à la Renaissance,* La Haya 1931-2, p. 377.

25 L. REAU, *op. cit.,* t. II, 2, p. 87.

26 *Ibidem.*

Nadie escapa a la justicia divina, por encumbrada que fuera su posición en este mundo. Allí se ve, entre otros, la figura de un guerrero, de un doctor, de un rey, de un obispo y hasta de un Papa. Esta representación dentro de un templo de la condenación de un Papa en el infierno no deja de ser inaudita. Sin embargo, en el terreno literario no era una idea tan extraña, ya que Dante situaba en el octavo círculo del Infierno a los papas Nicolás III y Bonifacio VIII, mientras que en la Danza de la Muerte eran llamados papas y emperadores, al igual que el resto de los mortales. El prestigio del papado sufría, por otra parte, un duro revés en el siglo XVI; el Saco de Roma por las tropas imperiales en 1527 fue buena prueba de ello; en el ámbito protestante el papado era objeto de una ácida crítica y en Alemania se pusieron en circulación una serie de grabados, obra principalmente de Cranach, en los que se identificaba al Papa con el Anticristo. En la parte superior, por el contrario, se disponen los elegidos, colocándose el Antiguo Testamento a la izquierda de Cristo y el Nuevo a su diestra. El cortejo veterotestamentario se inicia con Adán y Eva y se continúa con una serie de personajes entre los que se puede identificar a Noé con el Arca, a Abraham preparándose para sacrificar a Isaac, a Moisés con las tablas de la Ley, a David con su arpa, etc. Entre los bienaventurados del Nuevo Testamento, los apóstoles son los más próximos a Cristo, comenzando por San Juan, San Pedro, Santiago, etc., para continuar con los Padres de la Iglesia.

Para S. Sebastián, la elección del tema de la formación de Eva en el Paraíso, prefiriéndolo sobre la creación de Adán, se justifica porque, «según San Pablo y algunos teólogos medievales, la creación de Eva, surgiendo del costado de Adán, era el símbolo del nacimiento de la Iglesia saliendo de la herida de Cristo crucificado» [27], idea que se recoge también en las *Biblias moralizadas* y en el *Speculum Humanae Salvationis* [28], lo que nos recuerda, aunque no sabemos qué relación exacta se puede establecer entre ambas, la figura femenina que, con la espada clavada en un costado, está colocada en correspondencia con la Caridad, en el ático del retablo situado a los pies de la capilla y que representa en su conjunto a la Iglesia. Pensamos que se puede añadir otra interpretación, la de la oposición Eva-María, que se inscribiría dentro de la dirección de exaltación mariológica, fundamental en el programa iconográfico de la capilla. Basándonos en los elementos vistos hasta ahora en la decoración de los muros, podemos observar un juego dialéctico en el que se oponen elementos contrarios de la doctrina cristiana y que fueron utilizados frecuentemente por los teólogos. El origen de la especie humana y las Postrimerías ocupan lugares fronteros, los pies y la cabecera, respectivamente. A la primera mujer, que cae en la tentación y a través de la cual entra

27 S. SEBASTIÁN, «El programa...», p. 21.
28 L. REAU, *op. cit.*, t. II, 1, pp. 73-74.

el pecado y la muerte en el mundo, historia que se desarrolla en el luneto de los pies, se opone María, segunda Eva, Inmaculada Concepción, libre del pecado de nuestros primeros padres, a través de cuya maternidad la humanidad puede reconciliarse con Dios y que es exaltada en el retablo mayor. Si Eva fue tentada por la serpiente (luneto de los pies), María la hollará con su pie (retablo de la cabecera). Para algunos teólogos, como Beda [29], con la Anunciación comienza la Redención, puesto que significa el comienzo de la Encarnación de Cristo. Era frecuente la oposición de la tentación de Eva, comienzo de muerte, a la Anunciación, comienzo de vida eterna. A la desobediencia y orgullo de la primera mujer ante el mandato divino, corresponde el «Ecce ancilla Domini» de la Virgen, a pesar de que no comprenda en un principio los designios del Señor. Por otra parte, si Eva es humillada al ser expulsada del Paraíso, la Virgen es exaltada y coronada en la imagen central del retablo mayor. Pero María no solamente hace posible la redención del pecado por su condición de Madre de Dios, sino que también intercede ante su Hijo por los pecadores, que acuden a Ella como su mejor protectora, como se puede ver en el retablo y en la Deesis que se desarrolla en la cabecera.

Dentro de un mismo muro también se puede observar este juego de contrarios, situados en un nivel idéntico o distinto. Con Adán y Eva, colocados a los lados del árbol de la ciencia del Bien y del Mal, se puede relacionar a Cristo crucificado, segundo Adán, clavado en el árbol de la cruz. Ambos señalan, respectivamente, la caída y la Redención, dos acontecimientos esenciales en la concepción cristiana del hombre. En los sepulcros, como ya se ha descrito anteriormente, sobre las figuras de los difuntos, se pintan escenas de resurrección, victoria sobre la muerte, pues el cristiano, al morir, confía en la resurrección al final de los tiempos. Para los teólogos, estos tres milagros eran el anuncio de la resurrección de los muertos el día del Juicio Final [30], escena que se desarrolla en el ábside.

Antes de pasar al examen de la cúpula, es preciso referirse a las zonas de paso entre ésta y los muros de la capilla: las pechinas. En ellas se asocian figuras del Antiguo y del Nuevo Testamento, del mundo pagano y del cristiano. En cada una de las cuatro pechinas que sirven de arranque a la cúpula se hallan esculpidos, pues, una Sibila y un Evangelista. Desgraciadamente, el deterioro de la capilla ha afectado a uno de estos últimos, a San Lucas y a la Sibila colocada bajo San Mateo. San Juan y San Mateo ocupan las pechinas de la cabecera y San Marcos y San Lucas, las de los pies. Por debajo de ellos, se colocan las Sibilas, acompañadas por una cartela que las identifica y que sólo se puede leer en dos de ellas, la Helespóntica y la Pérsica. Las represen-

29 L. REAU, *op. cit.*, t. II, 2, p. 174.
30 *Ibidem*, p. 384.

taciones de estas profetisas paganas se multiplicaron a fines de la Edad Media y conocieron bastante éxito en el Renacimiento [31]. Desde nuestro punto de vista, la elección de las Sibilas para decorar la capilla de los Benavente se inserta dentro de las líneas generales que rigen la iconografía de la capilla: exaltación mariológica y salvación del hombre gracias a la Redención de Cristo. La Sibila Pérsica, colocada bajo San Mateo, junto a la tentación de Eva por el demonio, lleva como atributos una linterna, por anunciar al Salvador en términos velados, «sub nubilo», y una serpiente a los pies, que hace referencia a la profecía que se le atribuye y que reproduce Filippo Barbieri en sus *Discordantiae nonnullae inter sanctum Hieronymum et Augustiñum,* publicado en 1481: «Ecce bestia conculcaberis et gignetur. Dominus in orbe terrarum et gremium virginis erit salus gentium et pedes eius erunt in validitudine hominum» [32], refiriéndose a la Virgen, que aplastará la cabeza de la serpiente, estableciéndose de nuevo un paralelismo entre Eva y María. En el ángulo opuesto a la Sibila Pérsica, se halla la Helespóntica, portadora de una gran cruz, por anunciar la Crucifixión, y a la que se adjudica también una predicción sobre la maternidad virginal de María: «Jesus Christus nascetur de casta. Felix ille fructus ligno qui pendet ab alto» [33]. La tercera figura de Sibila que presenta rasgos reconocibles, la Frigia, se halla colocada bajo San Lucas, al lado de la figura de la Muerte que precede a Adán y Eva en su expulsión del Paraíso. Con una mano lleva la cruz triunfal de Cristo resucitado, por haber vaticinado la Resurrección de Cristo. De nuevo nos encontramos aquí con la unión de dos elementos que, aunque contrarios, son básicos en la concepción cristiana del mundo: Muerte y Resurrección, la de Cristo, que significa la victoria absoluta sobre la Muerte. También se le atribuye a la Sibila Frigia la profecía vaticinadora de la Anunciación: «Dominus... Olympo excelso veniet, et firmabit concilium in coelo et annuntiabitur virgo in vallibus desertorum» [34]. Su colocación en una esquina la permite encontrarse no sólo junto a la Muerte, en el muro de los pies, con la que está relacionada, como se ha visto más arriba, sino también junto al ángel Gabriel de la escena de la Anunciación, que predice y que tiene lugar en el muro de los sepulcros. Sibilas y Evangelistas tienen en común no sólo el tema sobre el que escriben, sino también la forma en que lo hacen, bajo la inspiración divina. Si las primeras, dotadas del don profético en virtud de su virginidad [35], anuncian la llegada de Cristo, los segundos recopilan los acontecimientos más importantes de la vida del Redentor.

---

31 Sobre el tema cf. E. MALE, *op. cit.*, pp. 253-279; L. REAU, *op. cit.*, t. II, 1, pp. 424-430; S. SEBASTIÁN, *Arte...*, pp. 262-278.

32 E. MALE, *op. cit.*, p. 258.

33 E. MALE, *op. cit.*, p. 271.

34 E. MALE, *op. cit.*, p. 260.

35 L. REAU, *op. cit.*, t. II. 1, p. 420.

El «nivel superior» está formado por la cúpula, dividida en una serie de compartimentos gracias a sus numerosos nervios que, a imitación de las califales, no se cruzan en el centro, dando lugar a tres grupos iconográficos. El anillo exterior se dedica a la representación de una serie de ocho personajes del Antiguo Testamento, que destacan por su condición de prefigura de Cristo y por ser anunciadores también de la Virgen. A Moisés, con las tablas de la Ley, anticipo de Cristo, se le relaciona asimismo con María por el episodio de la zarza que ardía sin consumirse, imagen de su maternidad virginal. Job es representado cubierto de úlceras y sufriendo los reproches de su mujer, mientras su casa es pasto de las llamas que aviva un demonio con la ayuda de un fuelle. A este héroe bíblico no sólo se le colocó en paralelo con Cristo por sus sufrimientos y humillaciones, sino que también se le consideró imagen de las pruebas que debe soportar el alma cristiana para poder alcanzar su salvación. Isaías es figurado en el momento en que se le aparece el Señor, acompañado por sus serafines; a sus lados se ven una ciudad, quizá Babilonia, y un edificio de plan central, cubierto por cúpula, que guarda cierta semejanza con el templo de San Pietro in Montorio de Bramante, con numerosas puertas y hacia el que señala el profeta, tratándose indudablemente de la Jerusalén celestial, con la que terminan sus profecías. Isaías, uno de los profetas mayores, vaticinó la maternidad virginal de María: «Ecce virgo concipiet et pariet filium» (Isaías 7, 14) y también anunció el Juicio Final. Eliseo, discípulo de Elías, que aparece en la parte superior montado en el carro de fuego con el que fue arrebatado al cielo, es acompañado por unos osos que devoran a los niños que se burlaban de él. Eliseo es contemplado como prefigura de Cristo, entre otras cosas, por las humillaciones sufridas por ambos y por la relación establecida entre la frase pronunciada por los muchachos: «Ascende calve» y el Monte Calvario. En Daniel se unen dos simbologías: prefigura de Cristo por su estancia en el foso de los leones, al igual que el Redentor lo hizo en el sepulcro, e imagen del alma cristiana, protegida y salvada por Dios y que puede ser auxiliada en el Purgatorio por las oraciones de los vivos, al igual que Habacuc, conducido por el ángel, ayudó a Daniel llevándole los alimentos necesarios, y al que se ve en la parte superior. La figura de Daniel en el foso de los leones fué muy utilizada en la liturgia de difuntos; en las *Commendatio animae,* que suplican la protección divina para el alma del difunto, se implora: «Libera Domine animam servi tui sicut liberasti Danielem de lacu leonum». Jonás fue asociado frecuentemente, principalmente en el arte paleocristiano, a Daniel, junto al que aparece en este caso. Ambos son símbolos de resurrección, pues sobreviven después de su estancia en el vientre de la ballena el primero y, en el fondo del foso de los leones, el segundo, anunciando a Cristo resucitado después de pasar tres días en el interior del sepulcro. David no sólo es prefigura de Cristo sino también

antepasado. Sujetando su arpa, es acompañado por un servidor y una mujer, quizá una de sus cuatro esposas: Michol, Abigail, Bethsabee o Abisag, todas ellas prefiguras de la Virgen. Lo más probable es que se trate de Abigail, que acude a interceder ante el rey por su marido, por lo que se la considera anticipo de la Virgen como defensora y mediadora de los hombres en el Juicio Final. Salomón, hijo del anterior, es contemplado también como prefigura de Cristo por su condición de juez y pacificador. La escena elegida en este caso es el Juicio de Salomón, anuncio del Juicio Final, durante el cual ordena cortar por la mitad al niño vivo, descubriéndose a su verdadera madre. Hay que destacar que estos dos últimos, Salomón (juez) y David con Abigail (intercesora), se hallan en la zona de la cúpula más próxima al Juicio Final, desarrollado en el ábside, reforzando de nuevo la idea de María mediadora ante Cristo Juez.

En un segundo círculo se disponen una serie de representaciones astrológicas. El compartimento de mayor jerarquía, situado por encima del Padre Eterno del Juicio Final, se reserva al Sol. Sustituyendo a Apolo, el dios griego asociado al Sol, se coloca sobre su carro, tirado por cuatro caballos, a un personaje majestuoso, con corona en la cabeza y portador de un escudo con un sol tallado en su frente y que por su apariencia se halla más próximo a un Zeus que al dios de la poesía. A su lado, Saturno, sentado sobre un carro arrastrado por dragones, muestra su atributo, la hoz, con una de sus manos. Venus, en un carro tirado por palomas, iconografía derivada de las *Metamorfosis* de Apuleyo [36], es acompañada por un Cupido, que revolotea por delante de ella y le dispara una flecha hacia su corazón. La representación de Júpiter como planeta es la única que no lleva cartela identificadora, siendo sustituída ésta por una rueda con la figura de Sagitario, signo del Zodíaco que se mueve bajo su influencia. Dos águilas mueven el carro de Júpiter, por estar consagradas al dios y por ilustrar la altura de los dominios de éste. Acompaña al dios un muchacho escanciador, Ganimedes, que adquirió la inmortalidad tras ser secuestrado por el dios, en forma de águila, y conducido al Olimpo. Mercurio, portador de su caduceo, es transportado en su viaje estelar por un carro tirado por gallos, animales que se le asocian por su elocuencia y vigilancia [37]. A Mercurio, como romanización del Hermes griego, corresponde guiar las almas desde el mundo de los vivos hasta el de los muertos. Marte, armado con una pica, sujeta un escudo donde se representa a Capricornio, atributo del dios cuando es representado como planeta. Su carro es arrastrado por dos caballos. Junto a él, se encuentra la Luna, en un carro tirado

---

36 G. DE TERVARENT, *Attributs et symboles dans l'art profane*, t. I, Ginebra 1958, col. 80.

37 *Ibidem*.

por dos muchachas. La asociación entre las figuras femeninas y la Luna conoció diversas intrepretaciones en el Renacimiento. Vasari pensaba que las damas actuaban conforme a las fases de la Luna. Otro renacentista, Giacomo Zucchi, afirmaba, sin embargo, que las vírgenes se consagraban y eran protegidas por la Luna, asociada con la diosa Diana [38]. Esta última interpretación sería la aplicable en nuestro caso, pues una de las muchachas ofrece un ramo de flores, símbolo de virginidad, a la diosa, que porta sobre su cabeza un cuarto creciente. El octavo compartimento está dedicado a una constelación, el Ofiuco o Serpentario, montado sobre un carro tirado por dos osos (Osa Mayor y Menor), llevando una serpiente en la mano, alusiva a su significado (Ofiuco: el que sujeta la serpiente) y a su asimilación a Asclepio. Le acompaña un dragón, constelación con la que se le confunde. El Ofiuco conoce dos interpretaciones. Asociado a la resurrección, es considerado como un catasterismo o conversión en un astro de un personaje mitológico: Asclepio, castigado por Zeus por haber realizado varias resurrecciones [39]. Pero también es contemplado como un vencedor de la serpiente, de la que es su enemigo [40], recordando, de nuevo, la relación establecida en niveles inferiores entre la serpiente, Eva y la Virgen, triunfadora absoluta sobre el reptil. Ambos aspectos, potencia resucitadora y vencedor del áspid, se integran perfectamente dentro del contexto iconográfico de la capilla.

Entre cada una de las representaciones de «planetas», se intercalan otros tantos medallones en los que hay esculpidos angelitos portadores de *Arma Christi:* flagelos, cruz con sudario, columna, corona de espinas, lanza, escalera, clavos y vara con esponja, siguiendo el mismo orden utilizado para la anterior descripción de los planetas, que se transforman en el emblema triunfal de la Pasión y Redención del Salvador [41].

Por encima de los personajes del Antiguo Testamento y separando en parte los planetas, se representan ocho figuras de Virtudes, dentro de sus correspondientes conpartimentos. A las tres virtudes teologales: Fé, Esperanza y Caridad y a las cuatro cardinales: Prudencia, Justicia, Templanza y Fortaleza, se añade una octava: la Bondad. Cada una de ellas es identificada por su cartela correspondiente y por sus atributos tradicionales. Entre ellas, se intercalan medallones con los escudos de la familia Benavente, dispuestos de modo similar a los que contienen los *Arma Christi,* tema asimismo con cierto carácter heráldico. Finalmente, cabezas aladas de querubines rodean el octógono central de la cúpula, formado por los cruces de los diversos nervios

---

38 G. DE TERVARENT, *op. cit.,* col. 83.

39 A. RUIZ DE ELVIRA, *Mitología clásica,* Madrid 1975, p. 472.

40 Cf. *Ophiuchos* en PAULY-WISSOWA, *Real-Encyclopädie der class. Altertumswiss.,* t. 18, 1. Stuttgart 1939, cols. 659-663.

41 G. SCHILLER, *Iconography of Christian Art,* t. II, Londres 1972, p. 184.

y que no recibe ninguna representación, decorándose solamente en su interior con pequeñas estrellas dispersas sobre el fondo azul.

S. Sebastián recuerda dos notas fundamentales en la significación de la cúpula como elemento arquitectónico: su asociación a los espacios sagrados y funerarios y su identificación con el cielo [42], por lo que no es extraño que se la decore con representaciones de planetas [43]. La temática astrológica se había difundido durante el siglo xv en España en la literatura, cultivándose principalmente en la tendencia italianista, influida por Dante, y en el arte. Recuérdense, por ejemplo, las pinturas de la bóveda de la biblioteca de la Universidad de Salamanca, quizá inspiradas en grabados de incunables de fines del siglo xv, como el *Poeticon Astronomicum,* de Caius Julius Hyginius [44]. Más próximo iconográficamente se encuentra un ejemplo italiano, la bóveda de la Udienza del Cambio en Perusa, pintada por Perugino, dedicada a la representación de los siete planetas, muy semejantes a los que se ven en la capilla de los Benavente. El octógono, figura geométrica sobre la que se organiza la cúpula también tiene su correspondiente significado, pues «simboliza la regeneración espiritual... ya que es intermediario entre el cuadrado y el círculo» [45]. En opinión de S. Sebastián, las representaciones astrales son representaciones de personajes religiosos relacionados con Cristo, tradición que recoge el astrónomo José de Zaragoza a mediados del siglo xvii [46]. A la serie de figuras del Antiguo Testamento del anillo exterior, se añadirían, pues, a través de esta cristianización de los planetas: San Juan Bautista (Venus), la Virgen (Luna), Cristo (Sol), Adán (Saturno), Moisés (Júpiter), Elías (Mercurio), y Josué (Marte).

La cúpula de la capilla de los Benavente, sin embargo, quizá no es sólo la visión de un cielo cristianizado, donde se unen los personajes religiosos a los planetas, sino que también puede estar en relación con el viaje de las almas hacia las esferas celestiales y su regeneración gradual, idea sugerida también por S. Sebastián [47]. Creencia procedente de la religión mitraica, cuya escala ceremonial se componía de siete peldaños, fue cristianizada por Orígenes en su obra *Contra Celsum* [48]. Por otra parte, la tradición platónica concebía el progreso del alma desde el mundo sensible hasta el de las ideas como un ascenso gradual. Cabe destacar, también, que la liturgia y la mística cristianas acudieron con frecuencia al simbolismo ascensional, muy utilizado cuando se trataba de alcanzar la divinidad y especialmente usado

42 S. Sebastián, «El programa...», pp. 21-22.
43 S. Sebastián, «El programa...», p. 23.
44 S. Sebastián, «Un programa astrológico en la España del siglo xv», *Traza y Baza,* t. 1, Palma de Mallorca 1972, pp. 49-61.
45 S. Sebastián, «El programa...», p. 24.
46 *Ibidem.*
47 S. Sebastián, «El programa...», p. 22.
48 *Contra Celsum,* VI, 22.

en el Oficio de difuntos [49]. El viaje del alma a través de una serie de cielos fue asimismo tema de inspiración en la literatura renacentista. El mejor ejemplo de este motivo se halla en la *Divina Comedia* de Dante, que influyó poderosamente en la literatura española de los siglos XV y XVI. Se pueden observar algunas notas comunes entre el llamado «poema sagrado» por el mismo Dante, y la iconografía de la cúpula que nos ocupa. El poeta italiano se manifiesta como un platónico en su concepción de las almas y su ascenso hacia las estrellas, como dice en su canto cuarto del *Paraíso:* «Lo que Timeo dice de las almas no es figurado... dice que el alma vuelve a su estrella, creyendo que se desprendió de ella cuando la Naturaleza la unió a su forma» [50]. Dante, personificación de la humanidad pecadora, tras haberse extraviado, es conducido en un principio por Virgilio a través de los círculos del Infierno y del Purgatorio. Al llegar al Paraíso, es guiado por Beatriz, alegoría de la Teología. Juntos, recorren sucesivamente los diez cielos que lo componen. Los primeros siete cielos están regidos cada uno por un planeta: la Luna, Mercurio, Venus, Sol, Marte, Júpiter y Saturno. En ellos están las virtudes, que actúan unas sobre otras. El octavo cielo es el de las estrellas fijas, donde resplandece María. Recordemos ahora que la octava representación astral que completa la serie de los siete planetas en la cúpula es, precisamente, una constelación o conjunto de estrellas, el Serpentario u Ofiuco, que, además de llevar implícita una idea de resurrección por estar asimilado a Asclepio, es enemigo de la serpiente, al igual que María. La Bondad, que se añade a las tres virtudes teologales y a las cuatro cardinales, está presente en el Paraíso dantesco. De ella se habla en el canto séptimo del *Paraíso,* que se halla significativamente próximo al programa iconográfico de la capilla de los Benavente. En él se revela a Dante cómo la Bondad divina fue la que hizo posible la Redención y el perdón del pecado que provocó la expulsión del Paraíso de nuestros primeros padres y cómo la Bondad de Dios es la que posibilita también que las almas de los hombres se eleven hasta Él. Finaliza el canto con unas reflexiones aplicables plenamente a las tesis teológicas que se vislumbran a través de la iconografía vista hasta ahora: «vuestra vida aspira directamente la divina Bondad, la cual enamora de sí, de modo que siempre la desea. De aquí puedes deducir aún vuestra resurrección, si reflexionas cómo fue creada la carne humana cuando fueron creados los primeros padres» [51]. Pese a todas estas relaciones vistas entre la *Divina Comedia* y la cúpula de la capilla de los Benavente, sería excesivo el concluir en que el poema dantesco se utilizó como fuente de inspiración directa y única del

49 L. BEIRNAERT, «Le symbolisme ascensionnel dans la liturgie et la mystique chrétiennes», *Eranos Jahrbuch,* 19, 1950, pp. 45-46.

50 *La Divina Comedia,* trad. por A. Chiclana, Madrid 1979, p. 277.

51 *La Divina Comedia,* p. 290.

programa iconográfico. Como se ha afirmado anteriormente, las ideas que se plasman en ambos monumentos, literario y plástico, proceden de siglos atrás (la concepción del universo como un conjunto formado por diversos cielos, por ejemplo, se había difundido en el mundo clásico, siendo adoptada, entre otros, por los estoicos y Cicerón), y se transponen con especial relevancia a la literatura de los siglos XIV y XV y al arte de los siglos XV y XVI. Ambos, la *Divina Comedia* y la capilla de los Benavente son excelentes ejemplos de una misma corriente de pensamiento, vigente en su época e interpretada con afinidades a través del lenguaje literario o artístico.

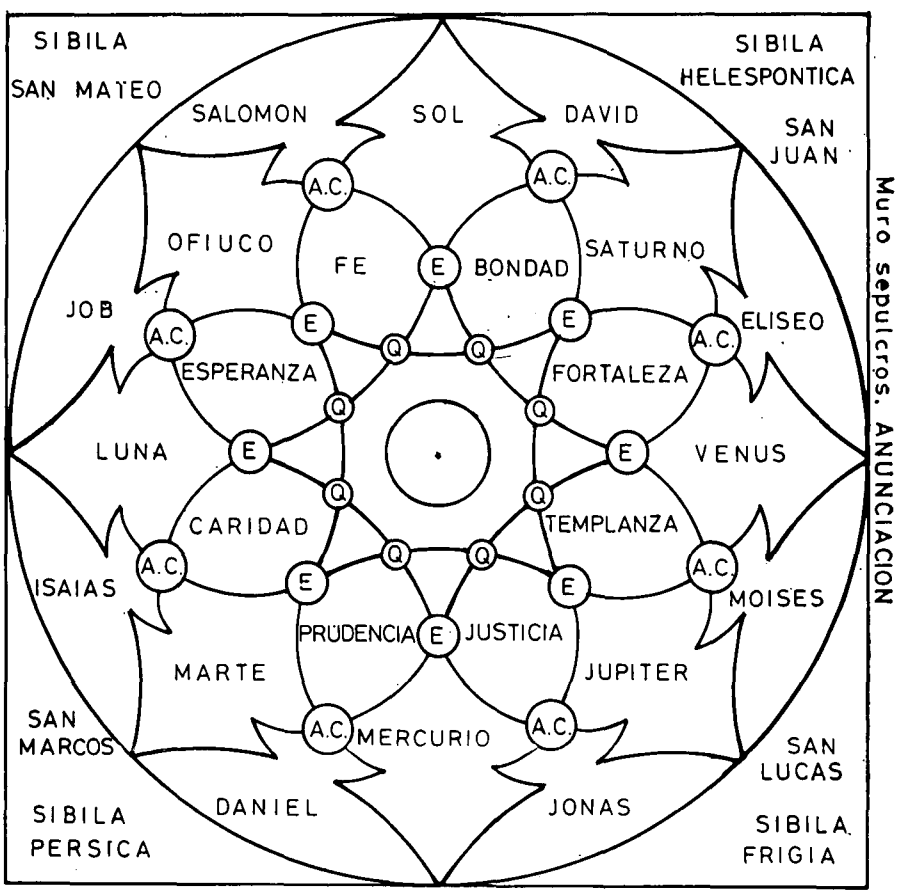
De una visión del conjunto de la decoración de la capilla de los Benavente, podríamos extraer, en conclusión, las directrices que han determinado el desarrollo de su programa iconográfico: el fiel cristiano, a su muerte, intenta obtener la misericordia divina (oraciones grabadas en el enlosado), tras haber vivido en el seno de la Iglesia (retablo de los pies) y confiando en la intercesión de María, Inmaculada Concepción (retablo mayor), segunda Eva (Paraíso Terrenal), que hace posible la Redención (Cristo crucificado), a través de la Encarnación de Cristo en su seno (Anunciación), y que actúa de mediadora de la humanidad pecadora ante Cristo Juez (Juicio Final). El difunto espera su resurrección al final de los tiempos, al igual que Cristo resucitó a Lázaro, al hijo de la Viuda de Naín y a la hija de Jairo (pinturas de los sepulcros). Pero para poder alcanzar la unión con la divinidad, es preciso que el alma se purifique a través del ascenso por los diversos universos celestiales (planetas), donde están presentes las Virtudes. Ello sólo es posible gracias a la Redención de Jesucristo, del que son prefigura los personajes del Antiguo Testamento del anillo exterior, conseguida a costa de su Pasión, cuyos instrumentos triunfales figuran al lado de las Virtudes y de los planetas. El cristiano, además de expresar su fe en la Redención de Cristo, acude a María mediadora, que brilla en el octavo cielo, a la que también se pueden referir algunas de las figuras del Antiguo Testamento de la cúpula y justificación, en fin, de gran parte de la iconografía de la capilla.

¿Cuál fue el motivo de este programa? Recordemos que la colocación de la capilla bajo la advocación de María como Inmaculada Concepción fue voluntad de Alvaro de Benavente. En ello se podía reflejar el cariño que sentía hacia su madre, portadora del nombre de la Virgen, María González de Palacios. Esta idea se reforzaría a la vista de los dueños de los sepulcros. Si en el más cercano al altar se hallan las figuras yacentes de los padres de Alvaro de Benavente, en el siguiente se encuentran los de sus abuelos maternos, excluyéndose a los paternos. En el segundo arcosolio, pues, no se deja constancia de la familia del padre, sino de la de la madre, como vuelve a ocurrir en el último monumento funerario, perteneciente a los bisabuelos, también maternos, del fundador. Los antepasados que figuran son, pues, los

ascendientes de su madre. El hecho de que Alvaro de Benavente no dispusiera ningún monumento funerario para sí podría indicar, asimismo, el deseo de no restar importancia a los de sus antepasados, pues al ser el fundador de la capilla, su emplazamiento habría sido de privilegio con respecto a los otros, destinados a ensalzar la memoria no sólo de sus antecesores en general, sino de su madre en particular.

LAMINA I

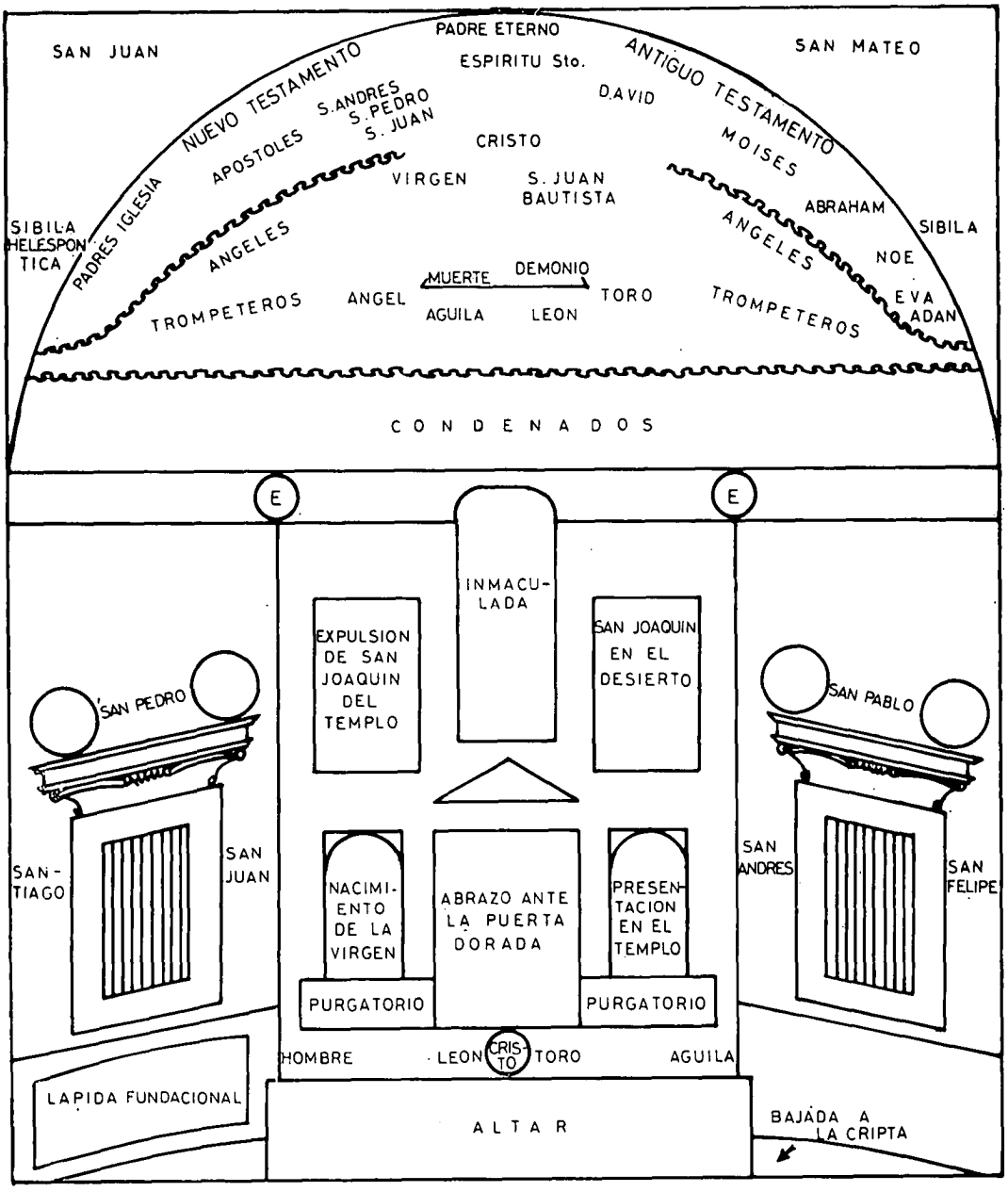
Cabecera. JUICIO FINAL



Pies. PARAISO

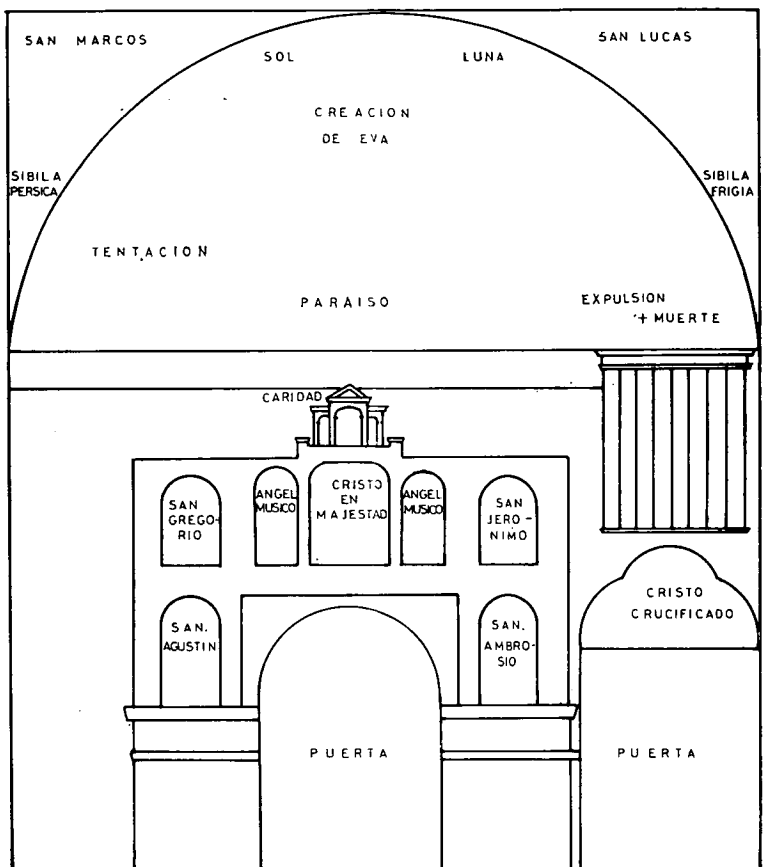
Q = Querubin.
E = Escudo.
A.C.= Arma Christi.

Capilla de los Benavente. Cúpula.

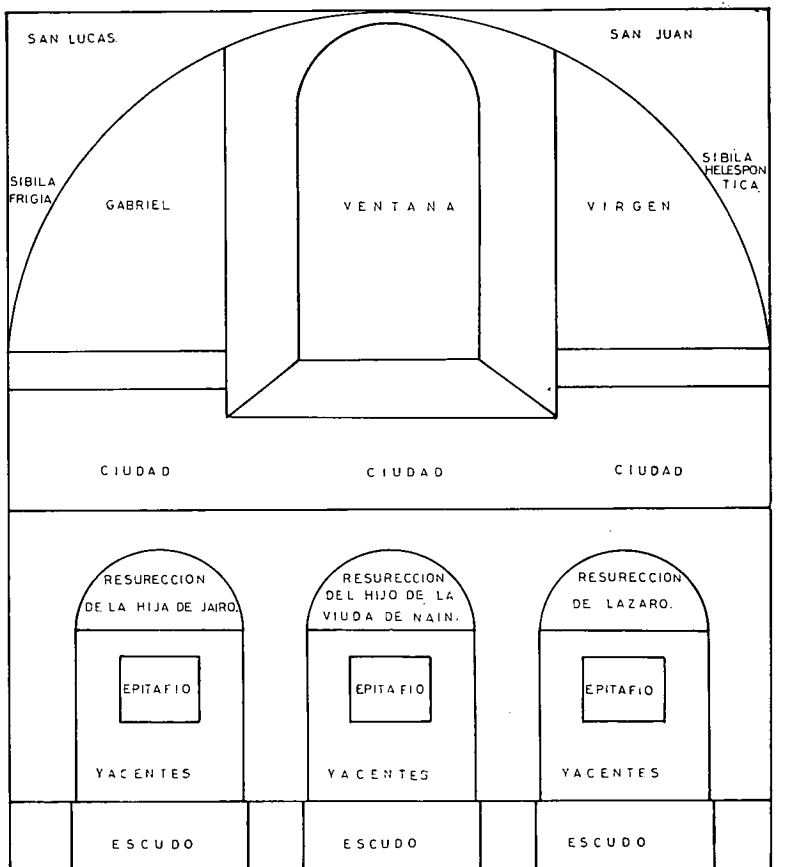


Capilla de los Benavente. Testero.

LAMINA III



1



2

Capilla de los Benavente: 1. Conjunto de la parte de los pies.—2. Lateral con los sepulcros.